PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Maja 1913 r.
ZESZYT 9 (110).
ROK VI.

1 maja 1913 r. № 9 (110).



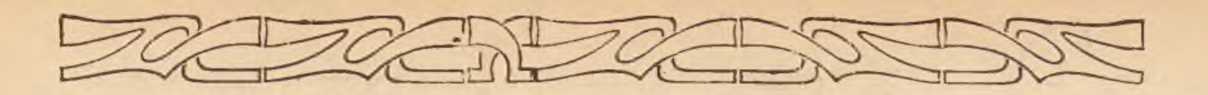
* * *

Muzyka programowa.

(Ciąg dalszy.)

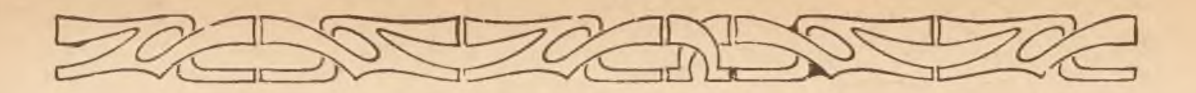
W zupełnie odrębnem i nowem oświetleniu stanęła idea programatyczna, gdy w jej obronie wystąpił (wspomniany na wstępie) kompozytor francuski, *Hektor Berlioz* († 1803), i czynem i słowem starał się uzasadnić przewodnią zasadę swojej twórczości. — Była to natura dzika, fantastyczna i egzaltowana: wykarmiony poezją romantyczną, przejęty entuzjazmem dla muzyki beethovenowskiej, dla której ziomkowie jego nie mieli najmniejszego zrozumienia, przelał swoje twórcze wizje, porywające namiętnym żarem i fantastycznością pomysłów, w natchnione dźwięki muzyczne. Wyobraźnia poetycka unosiła go w odległe sfery najdzikszej romantyki i stwarzała wyolbrzymione i wyrafinowane środki wyrazu, zdolne przetopić wszystkie koncepcje twórcze w widomą formę czynu. Berlioz miał do rozporządzenia przekazaną tradycyjnie formę *sonatową*, doprowadzoną przez Beethovena do takiej granicy technicznej, że poza nią nie można się było posunąć; forma ta miała taką przekonywającą siłę logiki, że Berlioz nie naruszył w niczem jej zewnętrznej budowy, lecz wtłoczył swoje gigantyczne pomysły w ciasne ramy tego technicznego aparatu; łatwo zrozumieć, że wyniknęła stąd konieczna dysproporcja między treścią a formą, mimo, że Berlioz wprowadził do muzyki nieznane przedtem środki wyrazu i nadał im nadzwyczajną giętkość i zdolność naginania się do każdej woli artysty. Owa dysproporcja musiała jaskrawo wystąpić tam, gdzie chodziło o wypowiedzenie subjektywnych wrażeń i nastrojów, gdzie uczuciowa sfera muzyki była oddźwiękiem osobistych przeżyć artysty. Klasycznym przykładem tej wewnętrznej walki między ideą a jej wcieleniem formalnym jest utwór, w którym wyczerpuje się indywidualność Berlioza i który odsłania nam wszystkie charakterystyczne cechy jego muzyki: utwór ten — to słynna *Symfonja fantastyczna*, mająca za przedmiot *epizod z* życia artysty. Berlioz opatrzył ją obszernym komentarzem, ilustrującym szczegółowo każdy obraz muzyczny i informującym słuchacza o intencjach kompozytora. Treść ideowa Symfonji oparta jest na tragicznem przeżyciu Berlioza, który dzieje swojej nieszczęśliwej, gdyż beznadziejnej miłości ku słynnej artystce dramatycznej, Miss Smithson, przelał w dźwięki muzyczne. Artysta, odepchnięty przez ukochaną, popełnia zamach samobójczy; dawka opjum nie sprowadza upragnionej śmierci, lecz tylko pogrąża go w gorączkowy sen; i oto przed schorzałą wyobraźnią denata przesuwają się najfantastyczniejsze obrazy: śni mu się, że zamordował kochankę; że go następnie prowadzą na rusztowanie, poczem jako skazaniec dostaje się do siedzib potępieńców, gdzie ginie, porwany szalonym wirem sabatu czarownic.

Program — jak widzimy — ultra-romantyczny wtłacza Berlioz w formę symfoniczną, lecz, odstępując od konwencjonalnego szablonu, grupuje go w pięciu muzycznych obrazach: *pierwszy* odtwarza chwile miłosnej tęsknoty i wprowadza zasadniczy



motyw miłosny, będący muzycznym symbolem ukochanej; ta melodja, nadzwyczaj bujna i plastyczna, snuje się przez całą symfonję i wyłania się zawsze jakby „obłędna myśl“ *idée fixe*, ilekroć artysta chce wywołać obraz ukochanej i słuchaczowi odmalować w sposób niezawodny pewną sytuację duchową. Ten środek muzycznego wyrazu odegrał w dalszym rozwoju muzyki potężną rolę, stając się w dziełach *Wagnera* jakby osią dramatycznej akcji; wszelako w traktowaniu „motywu przewodniego“ u Berlioza i Wagnera tkwi zasadnicza różnica: Berlioz posługuje się nim poniekąd *zewnętrznie* i naiwnie, wprowadzając go w niezmienionej postaci, jako stały *schemat*, dla odtworzenia psychologicznego nastroju, podczas gdy Wagner zmienia jego rysunek melodyjny, poddaje najrozmaitszym przeobrażeniom rytmicznym i harmonicznym w związku z dramatyczną treścią. *Drugi obraz* „Fantastycznej symfonji“, oparty muzycznie na formie walca, przedstawia *scenę balową*, zaś w *trzecim* obrazie przenosi nas kompozytor na łono natury, malując zapomocą naturalistycznych środków ukojny nastrój sielski: słychać świergot ptasząt, głos pastuszej fujarki, poszum wichru Jaskrawym kontrastem tego obrazu ciszy i pogody jest *część następna*, odtwarzająca pochód na miejsce stracenia; w ponurych barwach zjawia się uroczyście kroczący korowód widmowych postaci, to pierzchających w dzikim zgiełku, to znowu postępujących mierzonym krokiem w rytm żałobnego marsza. Nagle, jakby promień jasny wystrzela nuta miłosnej melodji — to ostatnie westchnienie przedśmiertne. *Obraz ostatni* przejmuje grozą i wstrząsa potęgą wyrazu i siłą orgjastycznego rozpętania: halucynacje nieokiełznanej wyobraźni, jęki, wycia i piekielne śmiechy, zawrotne pląsy czarownic, bicie dzwonów, sparodjowane i wykoszlawione dźwięki melodji „Dies irae“ — to wszystko zespala się w przerażającą ogromem swej koncepcji scenę, malującą potępieńcze męki skazańców

Łatwo się domyśleć, że w tych obrazach, pełnych realizmu, *melodja* odgrywa tylko drugorzędną rolę, jako środek ekspresji, a raczej zupełnie znika, ustępując miejsca innym czynnikom muzycznego wyrazu: *barwie dźwięku* i *kolorystyce instrumentalnej*. Orkiestra Berlioza — to gigantyczna budowla, organizm niezmiernie skomplikowany, którym kompozytor włada w prawdziwie wirtuozowski sposób, piętrząc niezwykłe bogactwo środków, posłusznych na każde jego skinienie: niebywałe efekty wydobywa Berlioz z instrumentów perkusyjnych (t. j. bębnów i kotłów) i z instrumentów dętych drewnianych, a zwłaszcza mosiężnych: puzonów i trąb, co pozostaje w związku z nowemi zdobyczami w zakresie budowy instrumentów: właśnie wówczas dokonano bowiem ulepszeń w strukturze trąb przez wprowadzenie mechanizmu wentylowego, który umożliwił wydobycie całej skali chromatycznej, podczas gdy dawniejsze instrumenty zawierały tylko kilka *naturalnych* tonów. Dzięki tym zdobyczom technicznym wzbogacił Berlioz swoją paletę barw nowymi środkami, olśniewającymi przepychem kolorytu. Wszelako nie trzeba sądzić, jakoby Berlioz dla celów wirtuozowskich posługiwał się efektami orkiestralnymi i nie bacząc na względy artystyczne, doprowadzał swój organizm instrumentalny do wyolbrzymionych rozmiarów dla brawury i wprowadzenia w podziw słuchaczów; *przeciwnie:* u Berlioza uderza nadzwyczajna ekonomja środków; tam, gdzie tego potrzeba, wyprowadza Berlioz ze swego arsenału najcięższe baterje i imponujące masy, któremi operuje z genjalną lekkością i wprawą, gdy zaś wyraz duchowy wymaga innych środków ekspresji, wówczas orkiestra jego topnieje do najniklejszych rozmiarów, przybiera niemal pastelową subtelność orkiestry mozartowskiej i najprostszymi środkami i najmniejszą ilością instrumentów wywoływa wrażenie jednolite i skończone. Podczas gdy w „*Wielkiem Requiem*“ orkiestra urosła do monstrualnych kształtów, to w „*Potępieniu Fausta*“ lub w symfonji „*Romeo i Julja*“ stwarza Berlioz dla odmalowania fantastycznego świata elfów, chochlików i błędnych ogników, igrających z eteryczną lekkością, powiewne minjatury nastrojowe, jakby utkane z tęczowych promieni; a zatem względy artystyczne odgrywają decydującą rolę: W „Requiem“ bowiem, chcąc z wiernym realizmem odtworzyć grozę sądu ostatecznego, rozpętanie wszystkich sił natury, użyć musi Berlioz wszystkich możliwych środków instrumentalnych, nadających wykonaniu potęgę kosmicznej siły: czuje się płomienie brutalnej namiętności, bijące z orkiestry, gdy w ustępie „Tuba mirum“ rozlega się grzmot 24 puzonów, 12 waltorni, 12 trąb i 16 kotłów, gdy z 4 rogów olbrzymiej sali odzywają się 4 pełne orkiestry, rozstawione tam dla uzmysłowienia głosów archanielskich, z czterech stron nieba zwiastujących dzień sądu.

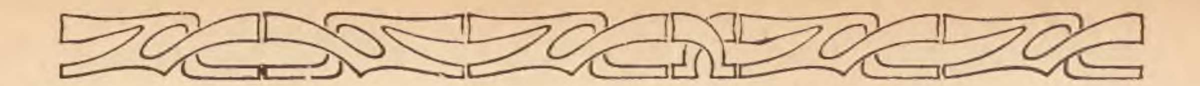


Nie da się zaprzeczyć, że Berlioz odsłonił tu przed nami nową sferę muzyczną, sferę *podniosłości*, której analogję stanowić mogą poniekąd arcydzieła Michała Anioła. Z artystą tym niejednokrotnie zestawiano Berlioza, podnosząc ich wspólne charakterystyczne cechy: nadludzkie proporcje, tytanizm pomysłów, lekceważenie rysunku dla celów perspektywicznych, przesadne uwydatnienie muskulatury u Michała Anioła, jaskrawość instrumentacji u Berlioza.

„Symfonja fantastyczna“ Berlioza i treścią swego programu i sposobem technicznego przeprowadzenia wywołała łatwo zrozumiałą burzę: przyjęto ją z szyderstwem, kierując przeciw kompozytorowi ostrze zarzutów, że przekroczył granice piękna, przypisując dźwiękom muzycznym zdolność odtwarzania tego, czego zapomocą muzyki wyrazić nie można. Opozycja przybierała tem groźniejszą postawę, im Berlioz konsekwentniej kroczył po wytkniętej drodze i pobudek do dzieł swoich zaczerpnął ze sfer poza-muzycznych, przetapiając w dźwięki muzyczne poematy Byrona i Goethego.

I oto rozgorzało zarzewie walki namiętnej, toczącej się aż do schyłku XIX-go stulecia i zakończonej tryumfem Berlioza i jego *myśli*. Czyn Berlioza polega nie tyle na wzbogaceniu muzyki nowymi środkami instrumentalnymi, a zatem nie na problemie technicznym, lecz streszcza się w pogłębieniu i rozszerzeniu *zdolności muzycznego wyrazu*, by zapomocą niego odtworzyć dowolną treść ideową, poetycką czy uczuciową. I tu właśnie wyłania się problem zasadniczy, który stał się powodem walki w estetyce muzycznej: mianowicie, czy istotnie posiada muzyka zdolność do wyrażania myśli i odtwarzania wrażeń, nastrojów i uczuć, słowem czy muzyka może mieć *treść duchową* — czy też muzyka złożona jest wyłącznie z dźwięków zmysłowych, działających na ucho, a więc jest tylko *formą zmysłową bez treści?* Te dwa poglądy ścierają się w ciągu wieku XIX, wywołując namiętne spory między obozem formalistów, konserwatystów, a obozem postępowym, z entuzjazmem przejmującym nowe hasło, rzucone przez Berlioza. Jedni z Hanslickiem na czele, który zapatrywania swe sformułował w książce: „*O pięknie w muzyce*“ („Vom Musikalisch-Schönen“), odmawiają muzyce zdolności wyrażania pewnej treści i uważają muzykę za formę, złożoną z dźwięków „eine tönend bewegte Form“, nazywając tak pojętą muzykę — *muzyką absolutną;* tymczasem drudzy, grupujący się około wybitnego estetyka, Fryderyka Hauseggera, autora głośnej książki: „*Muzyka jako wyraz*“ („Musik als Ausdruck“), nietylko nie odmawiają muzyce tej zdolności, lecz dochodzą do przekonania, że muzyka może z drobiazgową ścisłością malować wiernie każdą myśl, każde uczucie, zawarte w pewnym z góry zakreślonym *programie:* ów program zatem, jaki w szczegółach rozwija kompozytor, owe myślowe czy uczuciowe podłoże, spoczywające na dnie utworu muzycznego, nadało tak pojętej muzyce miano muzyki *programowej*.

Programowość muzyki można dwojako pojmować: albo jako zdolność muzyki do malowania i odtwarzania zmysłowych obrazów, wydarzeń i zjawisk, alko jak *najogólniej* pojętą zdolność do budzenia pewnych *stanów uczuciowych* w duszy słuchacza. Pierwszy kierunek reprezentuje w muzyce twórczość Berlioza, starającego się w swoich potężnych, gigantycznych budowlach orkiestralnych przedstawić z realistyczną wiernością zewnętrzne zdarzenia życiowe, *konkretne* obrazy i sceny. Jeśli się zastanowimy nad czynem Berlioza, dojdziemy do wniosku, że tu przekroczono granicę, że się Berlioz zadaleko posunął, gdyż nadał muzyce sprzeczny z jej istotą charakter *opisowy, ilustracyjny*, że ją zniżył do naiwnej ilustracji muzycznej, starającej się z fotograficzną ścisłością kopjować kontury idei, która się wciela w dzieło poezji lub plastyki. To też „programowość“ tak pojętą należy odrzucić jako płytki *naturalizm*, zwłaszcza niebezpieczny dla czystych intencji artystycznych, gdy dostanie się w ręce kompozytora, który pod płaszczem „programowości“ kryje zręcznie ubóstwo myśli i nieudolność techniczną. Natomiast pojąć należy programowość tylko jako najogólniejszą zdolność do odtwarzania zapomocą muzycznych *symbolów* pewnych stanów psychicznych, budzących się pod wpływem rozsnutej w utworze idei przewodniej. Typem tak pojętej muzyki programowej jest nawskroś uduchowiona, pełna niezgłębionej myśli muzyka *beethovenowska.* Beethoven nie maluje *konkretnych* obrazów, nie stwarza sobie z góry *schematycznego* programu, któryby w szczegółach wykonywał, lecz odtwarzając pewną *ogólną* ideę, przelewa subjektywny nastrój w dźwięki muzyczne i stwarza tło nastrojowe, przez które przefiltrowuje się każda fala uczucia. Stąd to pochodzi, że nawet bez komentarza odsłania się wyobrazni naszej piękno jego muzyki.



Pierwszym, który zwrócił uwagę na „Fantastyczną symfonję“ Berlioza i przeczuł jej doniosłe znaczenie, był *Robert Schumann:* jego artykuł, umieszczony w 1835 r. w „Neue Zeitschrift für Musik“, poddał szczegółowej analizie dzieło Berlioza, widząc w niem spełnienie romantycznych tęsknot za syntetyczną sztuką, zespalającą ze sobą muzykę i poezję, ale zarazem występując przeciwko metodzie Berlioza, by niewolniczo postępować za programem i każdy najdrobniejszy szczegół ilustrować muzyką. Fortepjanowe minjatury Schumanna mogą do pewnego stopnia uchodzić za wykładnik muzyki programowej, gdyż w pewnym zwartym cyklu przeprowadzają konsekwentnie jedną myśl przewodnią, lub starają się o zobrazowanie czy to jakiejś nastrojowej sceny, czy jakiegoś uczuciowego przeżycia: wszelako dla właściwej oceny krytycznej trzeba pamiętać o tem, że w większości wypadków nadał Schumann tytuły utworom swoim już po skomponowaniu. Recenzją swą o symfonji Berlioza utorował Schumann drogę idei programowej; nie mniejsze zasługi dla reformy Berlioza położył główny przedstawiciel programowego kierunku w muzyce: *Franciszek Liszt*, który spopularyzował gigantyczne kompozycje Berlioza zapomocą wyciągów fortepjanowych, ułożonych z całem znawstwem techniki fortepjanowo-orkiestralnej i zarazem uzasadnił przewodnie myśli muzyki programowej w świetnie napisanej rozprawie krytycznej o symfonji Berlioza: *„Harold w Italji“* (według poematu Byrona).

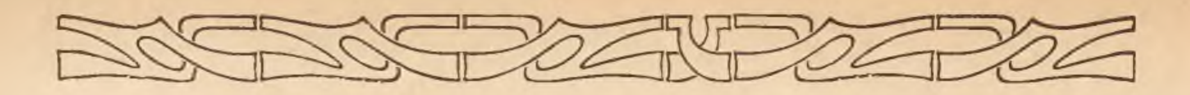
Pod względem formalnym posunął się Liszt poza Berlioza. Tradycyjna forma sonatowa, skrystalizowana w muzyce beethovenowskiej i doprowadzona w niej do ostatnich konsekwencji technicznych, poza które posunąć się nie można było, stawała się w rzeczywistości martwym schematem, krępującym wyobraźnię twórczą kompozytora, gdy miała zamknąć w sobie pewną z góry określoną treść programową. Treść nie mogła kryć się wraz z formą, lecz z natury rzeczy wyniknąć musiał rozdźwięk pomiędzy tem, co kompozytor zamierzał wyrazić, a pomiędzy zewnętrznem obramowaniem jego pomysłu. Ta nieunikniona rozbieżność pomiędzy twórczą intencją a między jej formalnem uzewnętrznieniem, widoczna nawet u Beethovena (na co wskazał R. Wagner przy analizie „wielkiej uwertury“ — „Leonory“), skłoniła F. Liszta do porzucenia cyklicznej formy sonatowej i do zastąpienia jej nową, jednoczęściową formą t. zw. *poematu symfonicznego*[1]), zbliżonego charakterem improwizacyjnym do symfonicznej fantazji, stosującej swoją formalną strukturę do tematu, który w sobie zamyka. Odtąd posiadła więc muzyka programowa niczem nieograniczoną, swobodną formę, zdolną do nagięcia się każdej woli kompozytora i wszystkim intencjom poetyckiego czy nastrojowego programu.

W pojęciu programowości zbliża się Liszt najbardziej do idei beethovenowskiej, szukającej w muzyce dźwiękowego równoważnika dla przeżyć i pierwiastków psychicznych, a usuwającej momenty zewnętrzne — opisowe na jak najdalszy plan. Muzyka staje się u Liszta — podobnie jak u Beethovena — symbolem pewnych uogólnień, wrażeń, nastrojów i uczuć: poemat *„Ce qu'on entend sur la montagne“*, stworzony za pobudką wiersza Wiktora Hugo, nie ma być muzyczną ilustracją górskich krajobrazów, lecz usymbolizowaniem wrażeń, które wchłania w siebie dusza poety, oderwanego od pospolitości przyziemnych czołgań realnego życia i znajdującego ukojenie w idealnych sferach piękna przyrody; poemat symfoniczny *„Mazepa“* nie jest muzyczną projekcją zewnętrznych wydarzeń i szczegółowem zobrazowaniem męczarni, które znosi przytroczony do rozhukanego rumaka ukraiński bohater, lecz symbolem twórczego ducha, spętanego wprawdzie więzami życiowych kajdan, lecz wyzwalającego się z nich wkońcu natchnioną mocą czynu; poemat *„Orfeusz“* — to alegorja sztuki, uśmierzającej brutalne namiętności brutalnych dusz; — i tak we wszystkich swoich 12 poematach unika Liszt ciasnej i naiwnej ilustracji muzycznej, lecz stara się o odtworzenie najidealniejszych obrazów psychicznych i najgłębszych subjektywnych przeżyć.

Czyn F. Liszta wpoił w końcu wświadomość niechętnego programowości ogółu przekonanie, że nie można kwestjonować racji bytu muzyki programowej: od tej chwili — a więc mniej więcej od połowy XIX stulecia — pogodzono się po długich

---

[1]) Szerzej omawia tę sprawę artykuł, poświęcony F. Lisztowi w roku jubileuszowym: „Przegląd Muzyczny“ 1911. Listopad.



sporach i walkach z nowym kierunkiem i nadano mu prawo obywatelstwa w muzyce. Od tej chwili zarysowały się wyraźnie różnice między obydwoma kierunkami muzyki programowej:

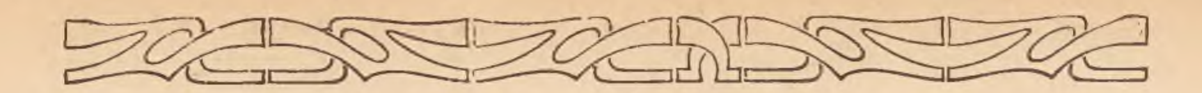
Jeden prąd potoczył się łożyskiem dawnej muzyki ilustracyjnej, obrazowej, odtwarzającej zewnętrzne sceny realistycznego życia; prąd ten przerodził się wkońcu w trywjalny *naturalizm* i *weryzm*, tak daleki ieealnych wyżyn, po których stąpa muzyka; on to głównie dał przeciwnikom programowości broń do ręki, gdyż poza pustą i czczą frazeologją ilustracyjną, niezrozumiałą zresztą bez stosownego programu słownego, pozbawiony był wszelkiej treści muzycznej.

Drugi prąd, wywodzący się od Beethovena i znajdujący ujście swoje w muzyce Liszta, zachowuje wobec programu zupełną swobodę i niezależność: szczegóły ilustracyjne schodzą na jak najdalszy plan, zaś głównym celem jest wyraz muzyczny, będący równoważnikiem ideowej treści. Program występuje tylko jako utajone podłoże uczuciowe lub nastrojowe, zabarwiające specyficznym tonem ogólny charakter muzyki. Wykładnikiem tego kierunku w epoce po-lisztowskiej stała się symfoniczna twórczość *Ryszarda Straussa*. Strauss rozporządzał nietylko zdobyczami muzyki Berlioza i Liszta, ale nadto przejął wzbogacone przez Wagnera środki instrumentacyjne i kolorystyczne traktowanie orkiestry i rozszerzył je jeszcze przez wprowadzenie nowych środków technicznych, jak niesłychanej polifonji, zdumiewającego i subtelnego mieszania barw instrumentalnych i bezwzględnego użycia chociażby najjaskrawszych dysonansów. Pierwsza jego symfonja „*Aus Italien*“ miała jeszcze tradycyjną formę cykliczną, a raczej była suitą, złożoną z czterech charakterystycznych ustępów, opatrzonych tytułami: „Auf der Campagna“, „In Roms Ruinen“, „Am Strande von Sorrent“ i „Neapolitanisches Volksleben“, dającymi kompozytorowi sposobność do stworzenia kontrastujących nastrojem fantastycznych obrazów; to też nadana przez Straussa nazwa *fantazji symfonicznej* jest zupełnie uzasadniona. Lecz dopiero poematem symfonicznym: *Don Juan* (1889) rozpoczął Strauss łańcuch swoich kompozycji programowych. Dzieło to, oparte wprawdzie na rapsodzie dramatycznym Mikołaja Lenau'a, wykracza niejednokrotnie poza ramy poetyckiego programu. starając się jedynie o przepojenie muzyki tymi zasadniczymi rysami, które zwykliśmy łączyć z pojęciem i charakterem don-juanowskiej fizjognomji.

Podobne cele nakreślenia zapomocą dźwięków duchowej sylwety charakteru dzikiej i gwałtownej namiętności ma poemat „*Makbet*“, symbolizujący potężną postać szekspirowskiego dramatu. Symbole muzyki straussowskiej stają się odtąd coraz to głębsze i ogarniają coraz to dalsze i większe problemy; dowodem tego najpopularniejszy poemat symfoniczny Straussa: „*Śmierć i wyzwolenie*“ (Tod und Verklärung“, 1890), malujący walkę, którą stacza człowiek niemocą złożony i owiany skrzydłami śmierci; po długiej i zaciętej walce następuje tryumfalne wybawienie. Program niezmiernie prosty, pełen symbolicznej mocy, nietylko nie nakłada nigdzie więzów ani kompozytorowi, ani słuchaczowi, zdolnemu wyobraźnią swoją podążyć w ślad za treścią muzyki, ale, przeciwnie, przyczynia się do rozsnucia nastrojowej atmosfery i do logicznego stopniowania muzycznych obrazów.

Z innej dziedziny zaczerpnął Strauss tematu do następnego swego dzieła: sfera groteskowej wesołości i wyuzdanej swawoli figlarnej stanowi treść poematu: „*Till Eulenspiegels lustige Streiche, nach alter Schelmenweise in Rondoform*“ („Dyl Sowiżdżał“, 1895). Dla zrozumienia tej humoreski i jej przewodniej myśli szczegółowy i wyczerpujący program jest poniekąd zbyteczny, gdyż rozchodzi się tutaj nie o ilustrację konkretnych scen i psot, jakie płata ludziom Sowizdrzał, ukarany za to śmiersią na szubienicy, lecz o nakreślenie muzyczne głównych linji jego charakteru, a raczej stworzenie obrazu, wymownego plastyką swoich motywów i ogólnym kolorytem duchowym. W poemacie tym posługuje się Strauss na szerszą skalę środkami muzycznej ilustracji (Tonmalerei), do czego zmusza go mieniący się kalejdoskopową rozmaitością temat, wszelako nigdy nie wysuwa tego środka jako głównego celu muzycznego, lecz stara się wyznaczyć należne mu granice.

Bezpośrednio po drastycznej humoresce o „Dylu Sowizdrzale“ napisał Strauss dzieło, będące najśmielszą próbą programowości, gdyż poddające muzykę w służbę filozoficznej idei: był to poemat symfoniczny „*Also sprach Zarathustra*“ (1895) według Nietzsche'go. Zarzuty przeciwników, że Strauss posunął się poza sferę tego, co



zapomocą dźwięku muzycznego wyrazić można, byłyby słuszne, gdyby istotnie kompozytor zamierzał muzycznie odtworzyć głębie filozoficznej myśli, zamknięte w dziele Nietzsche'go; tymczasem pamiętać należy o tem, że „Zaratustra“ jest w pierwszej linji natchnionym poematem i że nastrój poetycki góruje w nim nad problemem filozoficznym, a nadto, że celem kompozytora nie było snucie rozumowych tez i myślowej tkaniny, lecz odmalowanie owego potężnego wrażenia, w jakie nas wprawia dytyrambiczny nastrój nietzsche'ańskiego dzieła, głoszącego przemianę człowieka w wyższą istotę „nadczłowieczeństwa“. W przeciwieństwie do pesymizmu schopenhauerowskiego, zwalczającego życie, głosi Nietzsche wolę do życia jako afirmację życia; wieczne udoskonalanie się natury ludzkiej, prowadzące nas do wymarzonego ideału (nadczłowieczeństwa), znieczulić nas winno na wszelkie cierpienia i walki: życie jest godne życia jako droga, wiodąca do upragnionego celu, widniejącego na szczytach „nadżycia“ i promieniącego w blaskach wiecznych uśmiechów i w poczuciu swej mocy. Ten proces wyzwolenia się człowieka z więzów życiowych pełzań i wzbijanie się na wyżyny nowego, jasnego bytu — oto symbol, zawarty w dźwiękach muzyki straussowskiej, która dla wyrażenia tak głębokiego problemu sięga niejednokrotnie po środki techniczne niebywałej śmiałości, konstruując bezwzględnie ostre dysonanse, odpychające swojem brzmieniem, lecz tam, gdzie tego wymaga wyraz muzyczny, wznosi się do natchnionej sfery olśniewającej piękności i porywającego polotu.

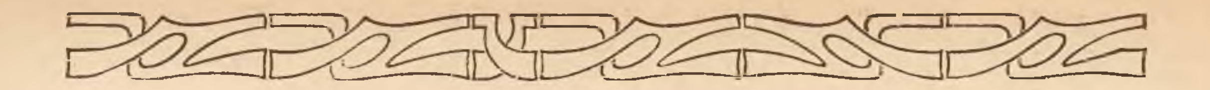
Trudno o większy kontrast w koncepcji i w przeprowadzeniu muzycznem wobec „Zaratustry“, jak następny poemat Straussa, oparty o program nawskroś realistyczny, kreślący awanturnicze przygody *Don Quixota* w formie „fantastycznych warjacji“: jest to jakby dopełnienie „Sowizdrzała“, lecz zbyt niewolniczo związane z programem, tak, że bez ustawicznej kontroli intelektualnej nie możnaby się w całości zorjentować; ten rozumowy pierwiastek, apelujący bez przerwy do naszej pamięci i sfery myślowej, mąci i osłabia bezpośredniość wrażenia; ze stanowiska czysto-muzycznego jest to rzecz niezrozumiała, doprowadzająca problem programowy do konsekwencji naturalizmu = absurdu.

W sfery najidealniejszych symbolów wrócił później Strauss w symfonicznym poemacie: „*Ein Heldenleben*“ (1899). Jest to obraz duszy bohatera, staczającego zwycięską walkę z nawałą przeciwności, a raczej obraz bohaterskich zapasów, z którymi zmagać się musiał sam artysta, zanim, zwalczywszy przemoc życia, nie usunie się w zacisze własnych światów twórczych, niepomny na zjadliwe ataki srogiej opozycji i żyjący tylko wspomnieniem przebytych walk. To zacisze domowego życia i ukojnego spokoju odmalował Strauss w dziele, któremu nadał tytuł „*Simfonia domestica*“ (1904) i w którem pozornie zachował budowę tradycyjnej symfonji, dzieląc ją na 4 razem ze sobą złączone części, — ale tylko pozornie, dlatego, że te symfoniczne ogniwa są luźnie spojonym obrazem programowego cyklu, odtwarzającego sceny i nastrój życia rodzinnego. Rzecz dziwna, że dla odmalowania tego zacisznego i drobnego programu użył Strauss potężnego aparatu orkiestrowego, przerastającego rozmiarami swoimi i wirtuozowskiem traktowaniem instrumentalnych efektów wszystkie środki techniczne, jakimi się Strauss w poprzednich dziełach posługiwał.

Jednym z naczelnych środków, koniecznych w muzyce programowej, — jest zastosowanie *motywu przewodniego* (Leit-Motiv), odgrywającego już u Berlioza ważną rolę; jeszcze większe znaczenie zyskuje motyw przewodni u Liszta, lecz właściwe miejsce wyznacza mu dopiero Ryszard Wagner, rozwijając go do możliwych konsekwencji i konstruując na nim nowy styl muzyczno-dramatyczny.

Kierunek programowy osiągnął swój zenit w twórczości Straussa; można rzec śmiało, że dalszy postęp po drodze, przez niego udeptanej, jest wprost niemożliwy, gdyż dojdzie się do granicy, gdzie się kończy muzyka, a zaczyna — rozumowy eksperyment. Odczuł to i zrozumiał sam Strauss, zwróciwszy się odtąd wyłącznie na pole dramatyczne i zużytkowawszy tutaj zdobycze swojej muzyki symfonicznej, które poddał na usługi dramatycznego wyrazu: środki instrumentalne, niejednokrotnie niezrozumiałe w jego poematach orkiestrowych, znalazłszy w słowie poetyckiem myślową podporę, zyskały na plastyce i należnem oświetleniu.

(Dok. nast.)



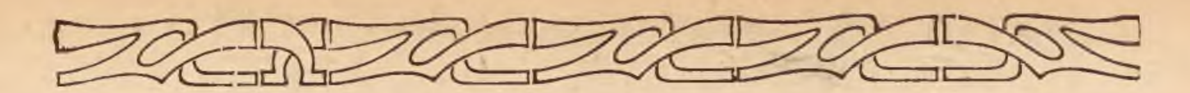
Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Renesans w muzyce.

Zamiarem moim nie jest wtajemniczać czytelnika w stan i styl muzyki w epoce renesansu; to bowiem należy do nauk historyczno-muzycznych i teoretycznych. Pragnę zaznajomić czytelnika z objawem — współczesnym, który to objaw na Zachodzie święci tryumfy, u nas zaś zaczyna przybierać formy embrjonalne, ale bądźcobądź konkretne. Nie mam na myśli jakiegoś „renesansowego" stylu w obecnej twórczości muzycznej, ani też jakiegoś naśladownictwa stylu muzycznego z epoki renesansu. Ani jedno, ani drugie nie istnieje. Wyrażenie „współczesny renesans w muzyce" odnosi się wyłącznie do datującego się od lat stu z górą dążenia wydarcia wartościowych dzieł genjalnych mistrzów dawnej muzyki (słowem przedbachowskich) z niewoli zapomnienia, zaniedbania, obojętności — czyli: dążenia do odrodzenia dawnej muzyki, zarówno religijnej, jak i świeckiej, wokalnej i instrumentalnej.

Jest to objaw bardzo charakterystyczny wobec dzisiejszego dążenia ku zdobywaniu „nowych światów" muzycznych, dążenia do bezwzględnego indywidualizmu w treści, technice kompozytorskiej i stylu. Nie jest to jednak zjawisko odosobnione. Wszak nigdy nie zajmowano się namiętniej wydawaniem reprodukcji dawnego malarstwa, nigdy nie wydawano tylu i tak okazałych monografji z dziejów sztuki, zaopatrując je w doskonałe podobizny, dzięki temu, że sztuka wielobarwnej reprodukcji doszła do niedoścignionej doskonałości. Podobnie rzecz się ma z dawniejszą literaturą. Pojawiają się nietylko rzeczy nieznane i „białe kruki", wydane anastatycznie i z zachowaniem nawet introligatorskich osobliwości, ale także dzieła ciągle jeszcze poczytne, gdyż nieśmiertelne, gdyż wartościowe i zawsze piękne, a więc klasyczne; pojawiają się w różnych wydaniach, najprostszych i t. zw. zbytkownych, obliczonych na wybredne gusty nietylko czytelników, ale i bibljofilów. Te zaś „najprostsze" wydania, t. j. najtańsze, częstokroć imponują swym wyglądem estetycznym. Urządzane bywają wystawy retrospektywne, poświęcone nietylko sztukom „czystym", ale także przemysłowi artystycznemu, a na tych wystawach uczymy się podziwiać artyzm i potęgę czasów minionych, stuleci częstokroć bardzo od nas odległych. I tak np. na wystawach sztuki indyjskiej i muzułmańskiej, urządzonych w Monachjum w roku 1909 i 1910, można było przekonać się o niespożytem pięknie dzieł sztuki „nawet" u egzotycznych narodów.

Niejeden przedmiot wyglądał, jakby powstał w epoce najnowszej — „u nas". U ludzi zwykłych budzi ta sztuka pewne zakłopotanie. Ileż razy okładka jakiejś książki spotkała się z grymasem niezadowolenia i komunalnym frazesem „secesja", gdy tymczasem była najwierniejszą kopją „secesyjnej" okładki i karty tytułowej — z XVI stulecia. Wszystko bowiem, co jest wrogie szablonowi, co nie jest wbite na pal codziennego gustu i przyzwyczajenia, co nie jest wplecione w koło wartko toczącego się życia z dnia na dzień i wygodnego materjalizmu, zwie się „secesją" bez względu na to, czy pochodzi z bajecznej epoki prymitywów, czy też myślą sięga o pół wieku w przyszłość. Z drugiej jednak strony wszelka produktywność współczesna, oczywiście reprezentowana przez artystów, rzadko objawia mir dla „czaru przeszłości", a nie brak nawet potężnych umysłów twórczych, które (z materjalnych powodów) wyrażają się z politowania godnym szowinizmem o sztuce dawniejszej. „Spalić muzea, pinakoteki, zbiory, gliptoteki" — zdanie słynne, wypowiedziane przez artystę jeszcze słynniejszego. Przypomina to owych barbarzyńców z bibljotek i klasztorów epoki, która nastąpiła tuż po wynalezieniu druku. Ponieważ wobec niedawno minionej przeszłości uważali się za coś nieporównanie „wyższego", przeto niszczyli pergaminowe rękopisy, używając kart, ozdobionych iluminacjami i minjaturami wielobarwnemi, a często grubo złotem nakładanemi — za okładki. Minjatury te, niekiedy będące arcydziełami sztuki czystej i zdobniczej, niszczały z wiskami, zwłaszcza gdy znajdowały się na zewnątrz kompaturki



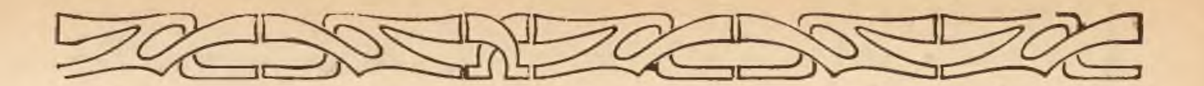
i tak świadczyły o wielkości barbarzyństwa i neomanji. W podobny sposób młodzi i niemłodzi architekci usuwają architektoniczną „starzyznę“, podstępnie unikając rozumnych rozporządzeń konserwatorskich władz, lub „naprawiając“ to, co powinno być tylko chronione przed zagładą.

Mimo to muzyka jest w nieporównanie gorszem położeniu. Dzieła Palestriny, Bacha lub Wagnera zawsze będą nieśmiertelne, bez względu na to, czy będą grane, czy też pozostaną w rękopisie lub druku jako „martwa litera.“ Żyją jednakże dopiero wtedy, gdy brzmią realnie, nietylko w myśli czy duchu muzyka czytającego partyturę lub wyciąg fortepjanowy, będący jakby jednobarwną fotografją oryginału, — czyli: gdy są grane. Wiemy, że w wielu miastach nawet symfonje Beethovena, a więc ten nowy testament muzyki, nie zawsze są wykonane w całości (t. j. wszystkie); cóż dopiero powiemy o starych mistrzach, nawet o Bachu. Wiemy dalej, że dawniejsza muzyka była pisana przeważnie na zespoły wokalne i wokalno-instrumentalne, następnie na organy i na zespoły kameralne, wreszcie także i na orkiestrę.

W jakimże więc stosunku pozostaje ilość wykonywań utworów (nawet nowych) do ilości wykonywań dzieł dawnej muzyki? Jeśli wśród niedogodnych warunków i wprost fizycznych trudności słyszy się tak mało dzieł nowszych, to o „starej muzyce“ i mowy być nie może. „Niema czasu“ na nią, pomimo, że obfituje w niezliczonej ilości razach w dzieła o daleko potężniejszej wartości, niż niejedna 50 razy powtarzana, a później zapomniana premjera operowa. Z dziełami sztuk plastycznych i architektury wieków dawniejszych łatwiej zapoznać się.

Śmiesznie nizkie ceny reprodukcji fotograficznych lub wielobarwnych ułatwiają zapoznanie się z twórczym warsztatem nawet trzeciorzędnych artystów. W muzyce pierwsza chęć poznania nawet mistrzów wielkich natrafia odrazu na przeszkody. Trudno i niekiedy wśród niezwykłych ofiar pieniężnych wydobyć muzyczną „fotografję“ (t. j. wyciąg fortepjanowy), a realna reprodukcja (t. j. wykonanie oryginału np. przez chóry lub orkiestrę) staje się w 99 wypadkach na 100 prawie niemożliwą. Dlatego dostępna jest dla muzyków, a więc dla ludzi umiejących czytać partyturę i słyszeć jej realne brzmienie — w duchu. Zachodzą jeszcze inne trudności. Dzieło architektury lub malarstwa lub rzeźby bywa reprodukowane momentalnie (np. aparatem fotograficznym) i nie wciąga w grę innych trudności, prócz pracy „zwielokrotnienia“. Tymczasem, jak wiemy, pismo nutowe, jakiem posługiwano się dawniej, różni się nieraz pod każdym względem od dzisiejszego i przedstawia odrębny system, jeśli więc chcemy spisać dzieło w partyturę, to musimy odcyfrować każdy głos (partytur bowiem nie używano aż do XVII wieku, a i w tym rzadko), następnie dopiero układać sumę głosów w system partyturowy, mając zaś na myśli rozpowszechnienie dzieła — dać wyciąg z partytury, zwany wyciągiem fortepjanowym. Potem dopiero oddajemy sztycharzowi do wielokrotnej reprodukcji, a wreszcie „ciału wykonawczemu“ do wykonania publicznego. To jest więc suma trudności, towarzyszących... renesansowi muzycznemu.

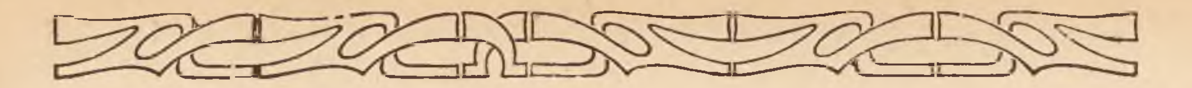
Ileż ułatwień i pietyzmu towarzyszy dawnym sztukom plastycznym i architekturze. Muzea, pinakoteki, gliptoteki, galerje publiczne i prywatne otaczają troską i starannością każdy centymetr płótna malarskiego, publiczność ma dostęp do Rafaela i do Greca, do Leonarda i do Goyi, jeśli zaś nie korzysta lub korzystać nie może z tych ułatwień, to kupuje reprodukcje; jeśli i cena tych jest za wysoka, nabywa tanie albumy i zbiory z doskonałemi reprodukcjami, albo wreszcie pojedyncze „kartki“ z portretami, malowanemi przez Velazqueza lub Rembrandta, przewyższające nieporównanie to, co stanowiło dla dawniejszych historyków sztuki materjał dla badań i wykładów. Schronieniem dla dawnej muzyki są — bibljoteki i archiwa; zapewne schronienie pod wieloma względami jedyne. I tam ma wstęp czy laik czy muzyk zawodowy. Z chwilą jednak, gdy znajdzie się przed starym drukiem lub manuskryptem muzycznym, staje przed „martwą literą“, którą ożywić można tylko przez dokonanie procederu powyżej wskazanego.



Nie wątpi nikt, kto kieruje się sądem rzeczowym i historycznie rozsądnym, że muzyka nie jest ani o atom sztuką niższą od innych sztuk. Owszem — możnaby jej przyznać prymat co do bezpośredniego oddziaływania na duszę ludzką, gdyż jest najmniej materjalna, a więc może i najgłębsza i dlatego dość ekskluzywna. Dlaczego więc pietyzm ludzkości w stosunku do niej jest tak mały w porównaniu z innemi sztukami?! Może właśnie z dopiero co wyłuszczonych powodów. Wszystkie arcydzieła malarstwa, architektury, rzeźby i poezji są już dostępne ogółowi — o muzyce tego powiedzieć nie można żadną miarą. Łatwo jednak dojść do słusznego wniosku, że należy się jej conajmniej równa opieka.

Możemy z najbardziej entuzjastycznem zadowoleniem stwierdzić, że rozpoczął się już dawno (lecz na Zachodzie) zwrot ku lepszemu. Rządy, władze, specjalne stowarzyszenia i czcigodne jednostki otoczyły opieką *renesans muzyczny*. Subwencje, stypendja i stałe zasiłki popierają zamiary i dobre chęci; dzielni i świętym zapałem powodowani artyści oddają niejednokrotnie całą wiedzę i zdolność na usługi tego potężnego ruchu. Instytucje naukowe, akademje, konserwatorja, stowarzyszenia chóralne, soliści pierwszorzędni wprowadzają w czyn najlepsze myśli uczonych i artystów, a nie brak dowodów, że zwolna zaczynają się przekonywać do dawnej muzyki nawet ci twórcy, którzy zwracają się myślami ku przyszłości, nie troszcząc się o to, co stworzono w Rzymie, Wenecji lub Paryżu w XVI wieku.

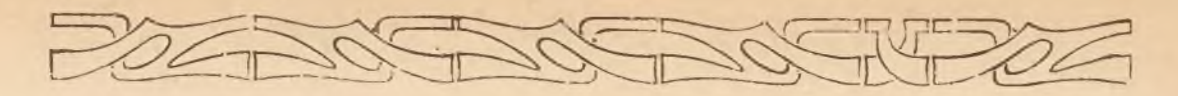
Przypatrzmy się bliżej temu ruchowi i zbadajmy drogi i sposoby, które do celu prowadzą. Wszak uzasadnić konieczność tego ruchu mieliśmy już sposobność i wskazaliśmy na to, że i muzyka dawna miała swych Leonardów, Witów Stwoszów, Dürerów, Velasquezów i Van Dycków. Mógłby jednak ktoś przytoczyć „groźny“ argument, tej treści: „Tak, ale Dürer, Leonardo, Stwosz i inni genjalni mistrze są nam tak blizcy, jakby nas od nich nie przedzielała kilkowiekowa zapora, gdy tymczasem muzyka dawniejsza — nawet Bach — wydaje nam się czemś prymitywnem, a co najmniej obcem.“ Nic fałszywszego, nic bardziej sofizmatycznego, niż takie argumentowanie. Najprzód owe bez porównania łatwiejsze warunki bytu dawnej sztuki plastycznej w kulturze dzisiejszej sprawiły, że obrazy i rzeźby oraz architektura wraz z przemysłem artystycznym epok minionych przyzwyczaiły do siebie człowieka nowożytnego, który na nie codziennie spogląda. Tego żadną miarą nie można powiedzieć o muzyce, ale też ten fakt nie jest pretekstem do kurczenia intelektualnej ciekawości i kultury ludzkiej i do dawania jej możności umysłowego lenistwa w zakresie poznawania dawnej muzyki, zwłaszcza gdy dziś istnieje już szereg wydawnictw popularnych, opracowanych przez pierwszorzędne autorytety wiedzy muzycznej. A po drugie, jeśliby jednak — co nie istnieje — ta dawna muzyka, stworzona przez Palestrinę, Orlanda di Lasso, Willaerta i t. d., była istotnie prymitywną, to zapewne nie mniej prymitywną i obcą byłaby sztuka Clouetów, Orcagni, Perugina, Matsysa i innych „prymitywów“ średniowiecza. Tymczasem nietylko nią nie jest, ale w dodatku zdobi ściany muzeów, w reprodukcjach zaś ściany salonów, w których często roi się od „antyków“ tak obcych nam, karmionym widokiem swojskiego neobaroku (z... XX wieku) lub giętych mebli naddunajskiego pochodzenia. Jeśli nie rażą rasowi ludzie z XIV wieku, sięgający głową pod dzwonnice katedr (nb. na obrazach i minjaturach), jeśli nie uśmiechamy się na widok średniowiecznych malatur, przedstawiających ludzi jakby z powykrzywianemi nogami (Bäckerfüsse), to z pewnością nie odczujemy niezadowolenia, słuchając daleko później żyjących mistrzów muzyki. Co więcej — jeśli posłuchamy madrygałów księcia Gesualda da Venosa lub innych twórców tej pięknej formy muzycznej, wtedy ze zdumieniem przekonamy się, że ich sposób harmonizowania jest daleko śmielszy, niż w dziełach nam blizkich, bo dziś żyjących muzyków, tak zagniewanych z powodu „postępowości“ i „modernizmu“ tych, którzy mają dość talentu i odwagi, aby módz patrzeć w przyszłość. Na Zachodzie, gdzie produkcje dawnej muzyki są na porządku nietyle dziennym, ile tygodniowym, nie należy do rzadkości, że na żądanie publiczności wieczór historyczno-muzyczny bywa powtarzany. Tam



nawet laik, nie umiejący palca postawić na klawjaturze, pamięta nietylko nazwiska dawnych mistrzów, ale także umie odgadnąć, czy jakaś kompozycja pochodzi z XVI czy XVII stulecia, umie rozróżnić Bacha i Händla, kierunek włoski od kierunku niemieckiego. A więc owa „prymitywność“ i „obcość“ (sit venia verbo) muzyki jest fikcją i dowodem małej oglady muzycznej. Jeden madrygał, jedna chanson, jeden „Lied“ z połowy XVI wieku obala najwymowniej brednie muzyków, muzykantów i laików niezdolnych do innego myślenia, jak tylko schematycznego.

Historja nowożytnego „renesansu muzycznego“ udowodnia nam, iż ruch ten nie powstał sztucznie, lecz był spontanicznem dążeniem, na którego początku wypisane jest wielkie nazwisko: „B A C H“. Zajęłoby to zbyt wiele miejsca i wykraczało poza ramy tematu, skierowanego ku chwili obecnej, czytelnika, pragnącego dokładnie zapoznać się z tym tematem, odsyłam do pięknej i treściwej książeczki jednego z najwybitniejszych pisarzy muzycznych niemieckich, dra Waltera Niemanna, znanego również i stąd, że wobec współczesnych kompozycji polskich zajął stanowisko wprost entuzjastyczne. Tytuł tej pracy brzmi: „Die musikalische Renaissance des 19 Jahrhunderts“ (Lipsk, C. F. Kahnt, 1911, 1,70 mk.). Kilka charakterystycznych szczegółów pozwalamy sobie z tej cennej pracy przytoczyć. Dr Niemann wskazuje na to, jak w poezji, malarstwie, rzeźbie i architekturze od r. 1760 następowały przemiany w stylach w Niemczech: po „Zopfie“ nastąpił neoklasycyzm i neoromantyzm, i jak podobne przemiany przechodziła muzyka. Ogólne zainteresowanie dawną literaturą i sztuką plastyczną szło i idzie w parze z zamiłowaniem dla dawnej muzyki. Badania naukowe w jednej dziedzinie odpowiadają badaniom w drugiej. Na Zachodzie stosunki układają się w ten sposób, że retrospektywnym wystawom odpowiadają retrospektywne koncerty. Mnożą się katedry historji i wiedzy o sztukach plastycznych; w Niemczech zaś niema uniwersytetu (nawet „prowincjonalnego“), na którym umiejętności muzyczne nie miałyby co najmniej jednego reprezentanta (Berlin posiada cztery katedry historji i teorji muzyki). Oczywiście, z natury rzeczy wypływa, że zadanie, jakie spełniają wobec dawnej sztuki muzea i galerje, objęły bibljoteki oraz zbiory dawnych instrumentów (np. berlińska „Kgl. Instrumentensammlung“). Zwolna powstają osobne urzędy konserwatorskie dla pieczy nad zabytkami muzycznymi, porozrzucanymi w licznych bibljotekach klasztorów, kolegjat, biskupstw i t. d.

W muzycznych działach bibljotek zajmują odpowiednie stanowiska ludzie wykształceni zawodowo, t. j. posiadający stopnie akademickie z zakresu umiejętności muzycznych. Monumentalnem wydawnictwem z reprodukcjami dzieł mistrzów pendzla lub dłuta pojedyńczych szkół lub kierunków odpowiadają podobne wydawnictwa muzyczne, subwencjonowane, lub wprost wydawane przez ministerstwa państwa, naprz. „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“, „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, „Denkmäler deutscher Tonkunst“, „Les maitres Français“, „L'arte musicale in Italia“ i t. d. Badania zwiększają się z roku na rok, literatura, nauka rośnie, wreszcie z powodu coraz większych odkryć i znajdowania nowych źródeł następuje podział pracy, zwłaszcza, że umiejętności muzyczne posiadają liczne terytorja wspólne z innemi naukami, jak np. paleografją, historją, literaturą, sztukami plastycznemi, akustyką i matematyką, filologją i t. d. (W innej pracy znajdę sposobność omówienia tych kwestji). Oczywiście, konsekwencją tego olbrzymiego już ruchu naukowego jest wzmożenie praktyki muzycznej na polu wykonywania dzieł dawnej muzyki. Nie ogranicza się ona do kościołów; przechodzi do sali koncertowej i do domu. Obok naukowych wydawnictw, jak np. wspomnianych „Denkmäler“, pojawiają się przeznaczone dla laików wydawnictwa popularne, opracowane przez pierwszorzędnych przedstawicieli wiedzy muzycznej. Dość wspomnieć o niezrównanych i bezcennych w swej doskonałości i zasłudze wydawnictwach prof. dra Hugona Riemanna (Lipsk): „Musikgeschichte in Beispielen“ (1912), „Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte“, „Old Chamber Music“, „Collegium musicum“, dalej znowu dra Waltera Niemanna: „Frobergeriana“, „Meisterwerke deutscher Tonkunst in Einzelheften“, „Alte Meister des Klavierspiels“, dra



Arnolda Scheringa: „Perlen klassischer Kammermusik“, dra Luigi Torchi’ego: „L’arte musicale in Italia“ i t. d. i t. d. Powstają obecnie towarzystwa, zajmujące się wyłącznie wykonywaniem dawnej muzyki, np. „Münchener Madrigalvereinigung“, „Berliner Madrigalvereinigung“, „Verein zur Pflege alter Musik“ i t. d., towarzystwa, na których czele stoją członkowie domów panujących i rodów arystokratycznych, biorący sami udział w produkcjach i popierający hojnie szlachetne cele. Nie brak solistów, którzy wyłącznie grywają utwory antyczne. Dość wspomnieć o Wandzie Landowskiej, dla której świat artystyczny i naukowy jest z bezgranicznem uznaniem i entuzjazmem. W porach letnich odbywają się festivale, poświęcone nietylko Bachowi lub Händlowi, lecz i wielu dawniejszym i bardzo dawnym twórcom. Anglja posiada takich stowarzyszeń i festivalów mnóstwo. Nie powstały one dopiero niedawno; niektóre liczą wieki istnienia, dowodząc prawdziwie szlachetnej kultury synów Albjonu, ojczyzny kontrapunktu. Tak więc praktyka łączy się z teorją. *(Dok. nast.)*

Dr OSWALD FEIS.

Genealogja i psychologja muzyków.

(Ciąg dalszy.)

Haydn, po skomponowaniu „Stworzenia świata“, pisał: „Tworząc, przechodził mnie często po całem ciele lodowaty chłód, za chwilę znowu odczuwałem w sobie taki żar, że więcej, niż kiedykolwiek, obawiałem się o katastrofę“. „Jeżeli tworzę w podnieceniu — pisze Nicolai w swoim dzienniku — nie mogę ani jeść, ani pić.“

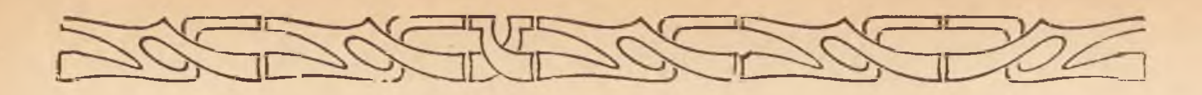
Z chwilą, gdy dzieło już jest gotowe, artysta odczuwa pewną ulgę: „albowiem, skoro skończę mą pracę, zdaje mi się, że oswobodzony jestem od napełniającego mą duszę strachu“ (Ryszard Wagner).

Przeciągła, uciążliwa praca fantazji, następująca zatem intensywna praca umysłowa, różnorakie podniecenia uczuć, które towarzyszą czynności twórczej, nigdy nie odstępujący i u największych ludzi, najbardziej dający się zauważyć samokrytycyzm, częste kłopoty materjalne — wszystko to ma ujemny wpływ na podrażniony i słaby system nerwowy.

U większości wielkich muzyków spotykamy wrażliwość uczuć i nastrojów życiowych. (Zauważyć się to już daje w wieku dziecięcym u Schumanna, Berlioza, Chopina, Wagnera, Haydna, Wolfa i in.). Wyjątkowo czuły i odpowiednio do tego reagujący system nerwowy wybitnych muzyków wrazie podniecenia działa jak galwanometr. Stąd więc ta niezrozumiała dla filistra nadzwyczajność, podrażnienie i często widomy brak logiki u wielu artystów. A jak powinniśmy być wdzięczni tym wzruszeniom duszy artysty! „Cobym miał, gdybym nie posiadał mojej wrażliwości!“ (Goethe).

Ślady chorobliwego stanu duszy dają się łatwo zauważyć u Wagnera. Najlepszym tego dowodem może być korespondencja z Matyldą Wesendonck. Nastrój zmienia się ciągle. Wagner jużto zdaje się być oczarowany swoimi utworami, to znów nad pracami jego zawisła jakaś fatalistyczna przeszkoda, wyłaniająca się pesymistycznie z myśli, które rozwiewa „z wyżyn pochodzący ogień życia“. Sam robi odkrycie, jakoby główną przeszkodą w jego pracy była hipochondrja. Cierpi na zamęt w głowie i uczucie strachu, a stan swój określa wyrazami: „leidvol und freudvoll“. Potem znów praca postępuje wśród burzy, a wzruszenie wyciska mu często łzy w oczach. Kiedy pewnego razu Berlioz opisywał Wagnerowi stan swej zbolałej duszy, Wagner poznaje w tym opisie własne cierpienia: „W cierpieniach Berlioza widziałem cierpienia, które mnie czekają, i pożegnałem go z nadzwyczaj przykrem uczuciem.“

Wagner, mówiąc o chwilach przeżyć, pisze: „Jeżeli uczuwam stan cierpień, który jest dla mnie teraz normalny, mogę twierdzić, że moje nerwy są zrujnowane;



jednak, w jakiś szczególny sposób — zwłaszcza w chwilach, kiedy mnie nawiedzają dobre pomysły twórcze — nerwy te oddają mi niewymowne usługi; wtedy zjawia się taka przenikliwość, takie błogie uczucie zadowolenia z własnego doświadczenia i twórczości, jakich przedtem nigdy nie zaznałem. Mamże więc twierdzić, że nerwy moje są zrujnowane? Nie; widzę tylko, że w mojej naturze — tak jak ona jest rozwiniętą — egzaltacja należy do stanu normalnego, zaś przeciwnie, zwykły stan spokojny jest waszym stanem normalnym. W rzeczy samej, czuję się dobrze tylko w chwilach egzaltacji; wtedy jestem sobą.“

Artysta ma w sobie pewne nieokreślone dążenia, które skierowują jego wzrok poza sprawy tego świata. Artysta nigdy nie zadowoli samego siebie i wskutek tego prędko zradza się w nim uczucie własnej bezsilności i, co zatem idzie, pewne przygnębienie duchowe.

Przyczyną tego przygnębienia duchowego może być konieczność pędzenia odosobnionego żywota, dalej: przeświadczenie, że tylko przez szczupłe kółko ludzi jest się zrozumiałym, oraz nigdy nie opuszczające zwątpienie w własną siłę i w własne zdolności do kontynuowania artystycznej misji. „Der, in welchem der Genius lebt, leidet am meisten“ — mówi Schopenhauer. Do słów tych możnaby dodać jeszcze następujące, które wyszły z pod pióra Goethego: „Los ludzkości, który wszyscy dzielimy, dla tych zwłaszcza jest najcięższy, których siły duchowe rozwinęły się wcześniej i szerzej“. Już Arystoteles mówi: „Ci, którzy się wyróżnili w filozofji, polityce, poezji i sztuce, popadli w smutek.“

Osamotniony, zaledwie jednostkom znany i tylko przez niewielu rozumiany, unikający powodzenia u tłumu, kroczy często genjusz swoją drogą. Beethoven mieszkał w Wiedniu, nie będąc znany masom. (W okresie czasu od r. 1827 — 1831 zaledwie jedna symfonja Beethovena była wykonana w poważniejszej instytucji koncertowej).

Stąd więc na równi z pewnem zadowoleniem życiowem, które jedynie umożliwia pracę artystyczno - twórczą, zauważyć można u wielkich ludzi głęboki smutek duchowy.

Rzut oka na fragmenty w dzienniku Schuberta (z roku 1824), uważanego przez szerszą publiczność za bardzo wesołego, świadczy o jego depresji duchowej. Podobny stan przygnębienia duchowego zauważymy u Beethovena i Wagnera.

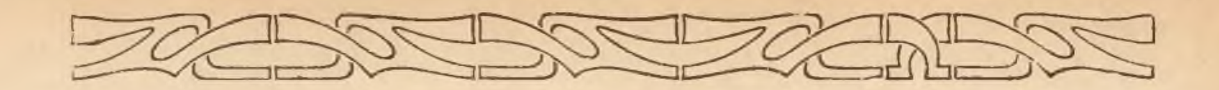
O Bellinim wiadomo, że „już w młodości bez zewnętrznych powodów popadał nagle z wesołości w smutek. Melancholja, która opanowała go całego, dała się już zauważyć w latach dziecięcych.“ „Im starszy się stawał, tem silniej występowała nerwowość, która przejawia się również w jego kompozycjach.“

O Halevym czytamy w jego bjografji: „był pełen melancholji“. Méhul w pierwszych latach niezbyt szczęśliwego pożycia małżeńskiego popadł w melancholję i stał się mizantropem; często też nawiedzał go chorobliwy smutek. „Zwłaszcza po niepowodzeniu opery „Amazonki“ stan ten przybrał znaczniejsze rozmiary; zdawało mu się, że nigdy nie był otoczony tylu wrogami.“

Wielu artystów, jak o tem wiemy z ich własnych zeznań, doskonale zdawało sobie sprawę z nieprawidłowości tych wahań nastrojów duszy. Dla ścisłości dodamy, że Spohr w następujących słowach zaprzeczył przypisywanej mu przez innych melancholji: „Ponieważ coś w tym rodzaju utrzymywane jest o moich kompozycjach (pewien krytyk twierdził, że wszystkie utwory Spohra mają na sobie piętno smętnego charakteru) i nieznane mi osobiście jednostki miały mnie za mizantropa i cierpiącego na chorobliwy rozstrój nerwowy, to być może jest w tem wszystkiem odrobina prawdy, która — jak sądzę — zawiera się w tem, że panujący w moich pracach twórczych smutek, podobnie jak i pewną przewagę tonacji minorowych przyjęto za objaw melancholji“ (Autobjografja, str. 139).

(D. c. n.)





List z Berlina.

Przy wypełnionej sali Akademji Muzycznej odbył się w Berlinie d. 7 marca koncert Włodzimierza Keniga, który zadebjutował w charakterze kapelmistrza, kierując orkiestrą Blüthnerowską. Obecni na koncercie sprawozdawcy muzyczni podkreślili wybór programu, który, obok rzadko wykonywanych: uwertury „Tytus" Mozarta i symfonji Haydna „Le Midi", zawierał dwa koncerty skrzypcowe (Mozarta i Brucha), oraz „Korsarza" Rytla i „Oświecimów" Karłowicza.

Rytel — dotychczas w Berlinie nieznany — wzbudził swym dziełem poważne uznanie. Bardzo plastyczny, oryginalny temat „Korsarza" wiąże jednolicie dzieło, które jedynie pod koniec zatraca swój cel *muzyczny* z racji doprowadzenia ad punctum *literackiego* założenia. Część pierwsza poematu: śmiała, zdecydowana w ruchu, bardzo piękna w treści; część druga decyduje o wartości dzieła symfonicznego, więc nie wdającego się w nastrojowe momenty, rozwijającego się w szerokich linjach na podstawie bogatej i dobrze brzmiącej polifonji. Koloryt orkiestrowy, rzucony pewną ręką, stoi na usługach wielogłosowej przeróbki tematów i unika świadomie wszelkiej donkiszoterji.

„Oświecimowie" są dziełem par excelence *psychicznem.* Jeżeli Rytel *maluje,* Karłowicz przedewszystkiem *przemawia* w słowach mniej dostępnych dla ściśle muzycznej analizy, porywających głębią odczucia, bogactwem treści, zstępującej do najgłębszych, ledwo wyczuwalnych tajników duszy ludzkiej.

Włodzimierz Kenig z wielkiem nakładem energji, pewną ręką zgotował wykonanym przez siebie dziełom pełne uznania, entuzjastyczne przyjęcie. Wyraźny i bardzo zdecydowany zmysł rytmiczny i polifoniczny, spokój w budowaniu linji dynamicznej, pewność i rutyna w towarzyszeniu soliście, stylowe ujęcie dzieł, zwłaszcza Mozarta i Brucha, wreszcie podporządkowywanie strony technicznej atmosferze wykonywanego dzieła — oto szczegóły decydujące o wybitnem powodzeniu Włodzimierza Keniga w Berlinie.

Solistka koncertu, p. Playfair, znana i w Niemczech wysoko ceniona skrzypaczka angielska, wykazała ton bardzo duży, względnie dobrą lewą rękę (zwłaszcza w akordowych chwytach), za to ciężką rękę prawą i mało muzykalności przy absolutnym chybieniu stylu w koncercie Mozarta.

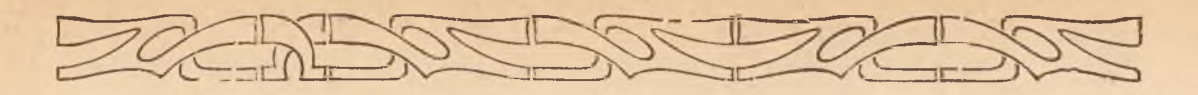
Wśród licznie zgromadzonej publiczności berlińskiej kolonji angielskiej i polskiej in corpore, dostrzeżono pp.: Emila Młynarskiego (którego symfonja F-dur święci teraz niekłamany tryumf w Berlinie), Ludomira Różyckiego, Dunikowskiego, Helenę Morsztynównę etc.

Mieczysław Skolimowski.

Od Redakcji. Krytyka niemiecka wyraża się pochlebnie o talencie kapelmistrzowskim p. W. Keniga, oraz o dziełach polskich, wykonanych pod jego dyrekcją: „Korsarzu" Rytla i „Oświecimach" Karłowicza. „Deutsche Tageszeitung", „Boersen-Courier", „Signale" podkreślają pewność, imponujący spokój p. Keniga, rozumny smak i plastykę w uwydatnianiu szczegółów zarówno w dziełach klasycznych (symfonja Haydna), jak i współczesnych. O „Korsarzu" Rytla pisze między innemi dr L. Misch w „Allgemeine Musikzeitug": „dobrze brzmiące, barwnie instrumentowane i pisane z polotem dzieło, jest conajmniej dowodem godnego uwagi talentu".

Z sali Filharmonji.

— **Koncert popołudniowy** dnia 13/IV miał jako solistę p. Adama Melzaka, który wykonał koncert węgierski Joachima z towarzyszeniem orkiestry, oraz melodję Glucka i polonez Wieniawskiego (nad program) przy akompanjamencie fortep. p. Bilińskiego. Mało zajmujący pod względem muzycznym koncert, daje jednak skrzypkowi duże pole do popisu technicznego, zawierając niezwykłe trudności przeróżnego rodzaju. Z próby tej młody wirtuoz wyszedł zwycięsko, składając dowody biegłości niepo-



spolitej, rozwiniętej wszechstronnie. Ton p. Melzaka nie jest bardzo duży, jednak dość pełny i ładny, zaś o stronie duchowej talentu wirtuoza trudno wyrokować ostatecznie ze względu na techniczny niemal wyłącznie charakter koncertu.

= 28 **Poranek muzyczny** odbył się wobec zapełnionej do ostatniego niemal miejsca sali. Na poranku tym poznaliśmy p. Jadwigę Dorię (pseudonim). Debiut jej korzystne pod każdym względem sprawił wrażenie: ładny, dźwięczny głos, dobrze wyszkolony i pewien smak artystyczny w traktowaniu interpretowanych utworów zjednały śpiewaczce zasłużone powodzenie. Artystce towarzyszył umiejętnie na fortepjanie F. Starczewski.

= **Koncert z udziałem pp. Familjerówny** (fortepjan) **i Feliksa Leone** (śpiew). — P. Familjerówna, znana już z kilkakrotnych występów estradowych, uwieńczonych wybitnem powodzeniem, odegrała z towarzyszeniem orkiestry piękny koncert g-moll Saint-Saënsa, wykazując w całej pełni swój niepospolity talent wirtuozowski. Przepyszna technika, rozwinięta wszechstronnie, nadzwyczajne poczucie rytmu (doskonałe traktowanie scherza), muzykalność, nadto dojrzałość artystyczna, cechująca grę młodej pjanistki, składają się na całość poważną.

Przedstawiciel sztuki wokalnej, p. Feliks Leone, posiada ładny głos barytonowy, ujmujący szlachetnem brzmieniem. Utalentowany artysta - śpiewak odtworzył z towarzyszeniem orkiestry prolog z „Pajaców“ Leoncavalla i pożegnanie Wotana z „Walkirji“ Wagnera, zyskując ogólne uznanie.

29 **Poranek muzyczny** wypełniły całkowicie kompozycje p. Stefana Tomaszewskiego, członka warszawskiej orkiestry operowej. Wysłuchaliśmy więc pod osobistą dyrekcją autora szeregu utworów orkiestrowych: dumka i mazurek, melodja romantyczna (solo skrzypcowe — A. Andrzejowski, wiolonczelowe — E. Kochański), suita polska i t. d. Sądząc z powyższych kompozycji, przyznać należy autorowi pewną inwencję melodyjną, prostą i szczerą, jednak zabarwioną przesadnym sentymentalizmem, który wytwarza nastrój jednostajny, nużący słuchacza. Harmonje p. Tomaszewskiego są poprawne, lecz bardzo proste, również instrumentacja nie odznacza się wybitniejszemi zaletami.

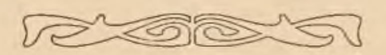
= **Na koncercie popołudniowym** d. 20/IV wystąpił, nieznany jeszcze Warszawie, pjanista, p. Ryszard Glas, którego program składał się z preludjum Rachmaninowa, oraz etiudy, nokturnu i poloneza Chopina. Młody artysta wykazał rozwiniętą technikę i dość miły ton, jednak duchowa strona wykonania nie wyróżnia się poważniejszemi zaletami. W drugiej części koncertu usłyszeliśmy wspaniałą symfonję Czajkowskiego (piątą), którą dyrygował Józef Ozimiński z pamięci, wywiązując się doskonale z podjętego zadania.

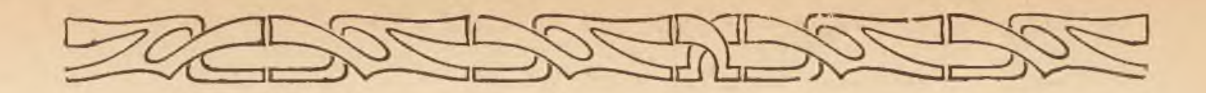
= **Koncert benefisowy Warszawskiej Orkiestry Filharmonicznej** zawierał w programie wstęp do „Śpiewaków norymberskich“ Wagnera, dwa tańce węgierskie Brahmsa, oraz Andante cantabile i symfonję patetyczną Czajkowskiego; zaś jako rzecz niezwykłą w kronikach artystycznych, zanotować należy wykonanie wszystkich dzieł powyższych *bez dyrekcji.*

Jest to eksperyment trudny i ryzykowny, na który może sobie pozwolić zespół orkiestrowy, składający się z muzyków wytrawnych, wszechstronnie w swej sztuce wykształconych. Znając jednak naszą orkiestrę, która umie sobie radzić w najcięższych opałach, towarzysząc np. młodym debjutantom, grającym rozmaite koncerty bardzo „oryginalnie“ pod względem rytmu, nie mieliśmy zgoła żadnych wątpliwości, że niebezpieczny popis powiedzie się doskonale, wykazując w całej pełni niepowszednie zalety artystyczne Warszawskiej Orkiestry Filharmonicznej, która w długim szeregu odbytych koncertów potrafiła zdobyć sobie zaszczytną bardzo opinję wśród naszych znawców i miłośników sztuki muzycznej.

Przypuszczenia nie zawiodły. Świetna nasza drużyna artystyczna wyszła zwycięsko z ciężkiej próby, wzbudzając podziw ogólny precyzyjnem pod każdym względem wykonaniem. Życzyć należy, by praca artystyczna naszej orkiestry rozwijala się nadal w warunkach pomyślnych, spotykając się z jak największem poparciem publiczności, na które ze wszech miar zasługuje.

A. Zablocki.





Muzyka na prowincji.

Piotrków. Dnia 1-go kwietnia odbył się u nas koncert Józefa Śliwińskiego, urządzony staraniem Koła ziemianek piotrkowskich. Koncert ten pozostawił niezatarte wspomnienia. Gra Śliwińskiego, pełna poetyckiego polotu i wielkiego rozmachu, robi wrażenie genjalnej improwizacji, co znakomicie powiększa suggestyjny urok tej muzyki. Głębokie i szczere wzruszenie, jakiego zdaje się doznawać przy fortepjanie artysta, udziela się słuchaczom, zmusza ich do wspólnego z nim odczuwania, wywołując w ich duszy to samo głębokie i szczere wzruszenie.

Interpretacja ta — to natchnione dzieło sztuki, do którego niepodobna stosować zwykłej pedantyczno-profesorskiej miary, ani też oceniać z punktu widzenia jedynie technicznej ścisłości. Porywa i czaruje całość gry Śliwińskiego, a składają się na nią tak ważne czynniki, jak fenomenalna intuicja odtwórcza, bujny temperament artystyczny i bajecznie barwny ton. Niepospolite te zalety uwydatnił Śliwiński w przepysznie odegranych: Barkarolli i polonezie as-dur Chopina, oraz w Liebestraum, Śmierci Izoldy i Campanelli Liszta. Mistrzowsko również wykonany był Faschingschwang Schumann'a. Rozmarzony, fantastyczny, a namiętny Schumann zdaje się najlepiej odpowiadać organizacji duchowej znakomitego pjanisty. Rozentuzjazmowana publiczność owacyjnie przyjmowała koncertanta i z iście prowincjonalną natarczywością dopominala się o nadprogramowe naddatki, na które, niestety, Śliwiński nie chciał być szczodry.

Koncert ten zakończył sezon koncertów w Piotrkowie, a mieliśmy ich kilka w ciągu roku niespełna, wszystkie zaś odznaczały się wysokim poziomem artystycznym. Słyszeliśmy Michałowskiego, Barcewicza, Melcera, K. Pietraszewską, Comte-Wilgocką, Goebel-Smotrycką. Dowodzi to, że epoka wyłącznie amatorskich produkcji już dla Piotrkowa minęła, co niewątpliwie stanowi duży plus w ogólnym rozwoju muzycznym naszego miasta. Szkoda tylko, że piotrkowskie Towarzystwo Muzyczne pędzi żywot tak nikły i niewiele się przyczynia do umuzykalnienia naszej publiczności. Posiada ono bardzo skromną orkiestrę, mało wyszkoloną, chóry nieliczne, fortepjan wprawdzie koncertowy, ale stary i popękany, co wszystko razem składa się na to, że w Tow. Muzycznem muzyki się prawie nie słyszy. Podtrzymują sympatyczną instytucję amatorskie przedstawienia teatralne, tańce i kabarety pseudoartystyczne. Przyczynia się do takiego stanu rzeczy nizki poziom kultury muzycznej wśród naszej inteligiencji. Słuchanie muzyki nie należy do potrzeb duchowych przeciętnego inteligienta, nie jest muzyka dla niego ucieczką od trosk dnia powszedniego, ani też skrawkiem nieba na tle szarego życia. Zarzut ten może się zastosować nietylko do prowincji: czyż i „tout Varsovie“ nie świeci nieobecnością na koncertach symfonicznych?

S. Babicka.

Żbików. Członkowie orkiestry Filharmonji warsz., pp. Butler i Dłutowski, występowali w niedzielę d. 20/IV z wielkiem powodzeniem na koncercie Koła śpiewackiego dr. ż. W. W. w Żbikowie i wraz z p. Starczewskim wykonali utwory kameralne Józefowicza i Mendelssohna. Nader dodatnie wrażenie wywarł chór pod dyrekcją p. T. Czerniawskiego.

W **Białymstoku** odbył się koncert na rzecz szkoły handlowej, w którym brali udział artyści warszawscy: pp. Adela Comte-Wilgocka, Józef Oziminski i F. Starczewski.

KRONIKA.

= **Prof. Jerzy Lalewicz** prosi nas o sprostowanie, że urodził się nie w Petersburgu, jak zaznaczono w jego bjografji, zamieszczonej w ostatnim zeszycie „Przeglądu Muz.“, a w gub. suwalskiej.

= Doskonała pjanistka polska, p. **Janina Łada**, koncertowała w b. sezonie w Lipsku, Berlinie i Wiedniu. Występ p. Łada w stolicy Austrji miał duże powodzenie. „Sonn- und Montags Courier“ z d. 24/III pisze między innemi: P. Janina Łada rozwinęła przed nami zdolności pjanistyczne, które nakazują szacunek. Dźwięczne forte, pełne smaku kontrastowanie, gładkość kantyleny wywarły dosko-

nałe wrażenie, szczególniej w „Karnawale“ Schumana.

= **Kongres muzyczny w Berlinie.** W ostatnich dniach marca odbył się w Berlinie kongres muzyczno-pedagogiczny. Związki muzyków-pedagogów, istniejące w różnych krajach, postanowiono zespolić w jedną całość. Celem ich będzie podniesienie muzyczne stanu nauczycielskiego. Uchwalono wpłynąć na rządy poszczególnych państw, aby dbały o naukę śpiewu w szkole, jako o podstawę kultury muzycznej ludu. Nauka winna być prowadzona fachowo przez odpowiednich nauczycieli, ma zasadzać się na czytaniu nut głosem, nie na śpiewaniu z pamięci, jak bywało dotychczas Metody, służące do czytania nut głosem zapomocą tylko cyfr lub nazw, są wykluczone. Kongres wogóle z małymi wyjątkami (zaganienia techniki skrzypcowej i t. d.) znajdował się pod znakiem śpiewu. Obejmował wykłady i demonstracje, oparte na najnowszych badaniach naukowych, na pomiarach długości oddechu, na fotografowaniu fal głosowych i t. d. Następny kongres odbędzie się za dwa lata w Wiedniu. Z polaków była na kongresie p. Stanisława Heumanówna, jako delegowana grupy krakowskiej Związku austrjackiego muzyków-pedagogów.

= „**Borys Godunow**“, opera Musorgskiego, wykonana była z dużem powodzeniem w Nowym Jorku w Metropolitan Operahous pod dyrekcją Toscanini'ego.

— **Aleksander Piecznikow**, wirtuoz-skrzypek, znany i u nas z występów estradowych w Filharmonji, zaangażowany został na profesora królewskiej akademji muzycznej w Monachjum.

= **J. B. Foerster** pracuje nad nową operą „Brusko Jemganno“.

= **Chrystjan Barnekow**, nestor kompozytorów duńskich, zmarł w 76 roku życia. Barnekow należał do szkoły stworzonej przez Gadego i Hartmana. Z kompozycji Barnekowa największą popularnością cieszyły się pieśni na głos solowy.

= **Max Reger** otrzymał tytuł „Generalmusikdirektor'a“.

= **Niedoszły pojedynek z powodu Wagnera.** W Berlinie o mało nie doszło do pojedynku pomiędzy dwoma muzykami, z których jeden pozwolił sobie na krytykowanie Wagnera, drugi zaś, ująwszy się za mistrzem, w wywodach wskazał między innemi na żydowskie pochodzenie swego przeciwnika. Z tego powodu pisze „Signale“: „Dotychczas nie mamy prawa, któreby zabraniało żydom krytykować Wagnera, jednak byłoby bardzo na czasie sprawdzić, czy Wagner miał w swych żyłach krew semicką, czy też nie? Nietylko bowiem Nietzsche „podejrzewał“ ojca Wagnera, utalentowanego Geyera, że był pochodzenia żydowskiego. Obecnie pewien amerykański badacz Wagnera zrobił podobno odkrycie, że również matka Wagnera nie należała do czystej rasy indo-germańskiej. A ponieważ Wagner sam dotykał kwestji żydowskiej w muzyce, tem więcej więc byłoby pożądanem usunąć wątpliwości co do jego pochodzenia. Nie należy jednak zapominać, że bez względu na to, czy w żyłach Wagnera znajdziemy parę kropli krwi semickiej, lub nie, wartość jego dzieł nie zmniejszy się ani na odrobinę.“

= **Hans Richter**, słynny kapelmistrz niemiecki, obchodzi 70 rocznicę urodzin. (Richtera polecił najpierw Wagner na stanowisko dyrektora chórów monachijskiej opery, następnie był kapelmistrzem teatru narodowego w Peszcie, potem został kapelmistrzem nadwornej opery w Wiedniu i był jednocześnie dyrygientem Towarzystwa przyjaciół muzyki, a wreszcie zamianowano go kapelmistrzem nadwornej orkiestry. W r. 1897 zamieszkał w Manchesterze jako kierownik koncertów dawniejszej orkiestry Hellego. Od r. 1885 dyrygował uroczystościami muzycznemi w Birminghausie, a od r. 1904 niemieckiemi przedstawieniami operowemi w londyńskim Covent-Garden'ie. Pozatem dyrygował w roku 1876 „Pierścieniem Nibelunga“ w Bayreuth, a w r. 1877 naprzemian z Wagnerem koncertami tego ostatniego, urządzonymi w Londynie; od r. 1877 należał również do głównych kapelmistrzów uroczystych przedstawień w Bayreuth).

= **O oklaskach.** Feliks Weingartner napisał artykuł o oklaskach, jakie wrażenie robią na wielkich artystach i czy są miłe.

Stosunek artysty do publiczności — pisze Weingartner — polega na wzajemności. Artysta daje całego siebie, swoje siły, inteligiencję, owoc swej pracy i swego życia. Prócz uznania publiczność nic mu ze swej strony dać nie może. Ponieważ nie każdy może wypowiedzieć to, co czuje, uciekamy się do konwencjonalnego środka wyrażania uznania, a mianowicie do powszechnie zrozumiałego i instynktownego klaskania w ręce. Szczęśliwy artysta, któremu one przypadają w udziale. Nieuczciwy jest artysta twierdzący, że nie zależy mu na oklaskach, bez których w rzeczywistości żyć nie może, jak ryba bez wody Nic tak nie przygnębia, jak chłód publiczności i wrażenie, że to, co się dało najlepszego, nie zostało zrozumiałe. Oczywiście, zdarzają się wypadki, że publiczność ciężko lub nawet wcale nie poddają się sztuce, która widać jest jej obcą. lub różni się zanadto od zwykłej strawy. Za to głupotą jest chęć powstrzymywania publiczności od wyrażania zadowolenia. Najwięksi ludzie przeszłości pragnęli oklasków, lubili je, starali się o nie. Beethoven gorzko skarży się na ówczesną publiczność berlińską, którą jego muzyka bardziej wzruszyła, niż porwała, a kiedy Goethe odpowiedział na jego muzykę pełnem podziwu milczeniem, zaczął mu robić wyrzuty. Słynny dyrygient oper wagnerowskich, Antoni Seidl, opowiadał mi, że kiedy jeździł po Włoszech z cyklem Nibelungów, wszędzie musiał powtarzać pieśń cór Renu. „Tożby się Wagner oburzył, gdyby o tem wiedział!“ — wtrąciłem nieśmiało, na co Seidl odpowiedział dobrodusznie: „Ani gadania, bardzoby się z tego cieszył.“ Stary to zwyczaj, naturalny i artyści nie chcą bynajmniej z oklasków zrezygnować.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Mokotowska 57—1.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Wierzbowa 9.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Co-

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,
Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

